



DECOUPAGES NARRATIFS : LA PRODUCTION DU SAVOIR ET SA DECONSTRUCTION DANS LE FILM NOIR HOLLYWOODIEN CLASSIQUE DE CATEGORIE B

Mathias Kusnierz

► To cite this version:

Mathias Kusnierz. DECOUPAGES NARRATIFS : LA PRODUCTION DU SAVOIR ET SA DECONSTRUCTION DANS LE FILM NOIR HOLLYWOODIEN CLASSIQUE DE CATEGORIE B. Narrative Matters 2014 : Narrative Knowing / Récit et savoir, Jun 2014, Paris, France. hal-01099251

HAL Id: hal-01099251

<https://hal.science/hal-01099251>

Submitted on 6 Jan 2015

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

DECOUPAGES NARRATIFS : LA PRODUCTION DU SAVOIR ET SA DECONSTRUCTION DANS LE FILM NOIR HOLLYWOODIEN CLASSIQUE DE CATEGORIE B

1. Introduction

Les études sur le cinéma américain analysent depuis longtemps sa fonction idéologique. Le récit, à travers ses différents aspects, prend en charge la production de l'idéologie. Les films tiennent un discours, explicite ou implicite, à travers les dialogues, le scénario, la mise en scène et l'imagerie déployés. Un des aspects de cette production de l'idéologie est cependant délaissé : c'est le montage. On trouve peu d'études concrètes sur la manière dont le montage produit l'idéologie, peut-être parce qu'il est un élément déterminant de ce processus, peut-être aussi parce que ses mécanismes sont moins lisibles et univoques que le dialogue ou l'imagerie, en tant qu'ils sont fondamentalement *muets*. Pourtant, parce qu'il articule, oriente et sélectionne, le montage occupe une place fondamentale dans la production idéologique : cela, nul ne pense à le contester.

En me penchant sur le rôle que tient le montage dans la production idéologique, je voudrais éclairer les mécanismes de cette dernière, mais aussi donner une plus claire idée des multiples grains de sables formels ou narratifs qui viennent s'y opposer. Afin de mener cette tâche à bien, je m'appuierai sur les outils développés par l'histoire et la théorie du cinéma, en tant qu'ils rendent compte de la construction et du fonctionnement des récits hollywoodiens. Je tâcherai ainsi de comprendre la manière dont les films produisent des savoirs et les organisent en un discours de vérité. Je confronterai ensuite les connaissances que nous apportent ces outils à quelques-unes des grandes théories du savoir développées par la philosophie occidentale, afin de mettre en évidence la nature problématique de ce savoir construit par Hollywood. Il s'agira ainsi non seulement de montrer comment les savoirs déployés par les récits hollywoodiens opèrent un travail idéologique, mais aussi d'analyser les mécanismes que déploient certains films pour contrecarrer ou dialectiser ce travail de l'idéologie. Je tâcherai en somme de mettre en lumière l'ambivalence ou l'impureté idéologique fondamentale du cinéma hollywoodien. Mon propos sera donc d'ordre théorique, mais je veillerai à l'étayer autant que faire se peut par l'étude d'exemples précis et à soumettre la réflexion théorique au contrôle de l'examen historique.

2. Le rôle du montage dans les théories du cinéma classique hollywoodien : transparence et continuité

Les théories du cinéma classique hollywoodien pensent le montage en termes d'articulations narratives, de continuité et de raccords. Thomas Schatz évoque ainsi le « montage "invisible" et "psychologique" », loi des récits hollywoodiens¹. Il y a derrière ces théories un parti pris idéologique fort, que la critique universitaire américaine a étudié en profondeur depuis les années 1960. La conception du montage comme outil de continuité porte avec elle les présupposés fondamentaux du récit dans le cinéma classique hollywoodien : transparence formelle, suspension volontaire d'incrédulité et adhésion spontanée et inconsciente du spectateur à un discours le plus souvent indiscernable, en vertu même de la transparence de la forme². Ce phénomène d'adhésion a été abondamment analysé par Anne-Marie Bidaud, pour qui « l'idéologie américaine s'exprime de manière non conceptuelle³ », et qui écrit :

¹ Schatz 1976, p. 34.

² Bordwell, Staiger et Thompson 1985, pp. 3-41, pp. 70-85 et pp. 341-352. Nacache 1995, p. 96.

³ Bidaud 1994, p. 29.

L'idéologie américaine se trouve donc de plain-pied avec le cinéma dans la mesure où elle emprunte les mêmes canaux. À son instar, les films ne privilégient pas les idées et la pensée ; ils entraînent une adhésion affective intense, mettent en œuvre de grands mythes où l'équivalent des héros traditionnels sont les stars⁴.

L'hypothèse que je propose d'explorer au cours de cet article est qu'il y a derrière ces théories un déni : le déni de la puissance de discontinuité, de fragmentation, et donc de désaccord et de dissensus du montage. La recherche américaine consacrée à Hollywood passe ce déni sous silence, bien qu'elle reconnaisse sans doute que ces puissances négatives du montage, que je viens d'évoquer, existent de plein droit dans le cinéma expérimental ou underground⁵. Elles existent aussi dans le cinéma narratif classique, mais en creux, en puissance, pour ainsi dire au revers de la narration. En effet, le récit, au cinéma, n'existe qu'en vertu d'une opération de découpage qui, fondamentalement, consiste à soustraire du récit au récit. La narration filmique est possible grâce ce paradoxe : pour produire un récit, il faut retrancher au récit ; pour fabriquer *du* récit, il faut déployer *moins* de récit. Le récit se fonde donc fondamentalement sur la fonction disruptive et soustractive du montage. À la rigueur, un film dénué de soustraction serait un récit impossible : j'en veux pour preuve les incessants *resets*, signalés par des ellipses, dans le récent *Edge of Tomorrow* (Doug Liman, Warner Bros., 2014). Jacqueline Nacache écrit ainsi au sujet de l'ellipse : « Sans elle [l'ellipse dans la littérature] rien ne se dit, ne s'écrit ni ne se raconte. [...] De même dans le film, tout le dit renvoie au silence, la lumière à l'ombre, le champ au hors-champ. À chaque instant de l'aventure cinématographique, il faut choisir, couper, éliminer⁶. » Mais c'est surtout la réciproque de cette affirmation qui est importante, ainsi que son implicite : une coupe consiste non seulement à produire une ellipse temporelle, mais à articuler ce récit en écourtant le temps diégétique par rapport au temps du récit. Toute coupe a donc une fonction productive en vertu de sa fonction soustractive. Jacqueline Nacache souligne ce lien : « Une seule chose semble certaine pour l'instant : pour qu'il y ait ellipse temporelle simple, donc raccourcissement du temps diégétique par rapport au temps du récit, il faut qu'il y ait eu acte de montage et de collage⁷. » Dès lors, les plans s'agencent en ce que Christian Metz nomme une « consécution discontinue⁸ », concept dont la formulation paradoxale fait entendre combien, dans le montage, la *soustraction* vaut toujours comme *production*.

Les théories du cinéma hollywoodien – notamment les théories du classicisme – reconnaissent bien sûr le rôle fondamental de l'ellipse, et pourtant le cinéma classique hollywoodien n'exploite que rarement la puissance de discontinuité du montage⁹. Autrement dit, les théories du classicisme hollywoodien interprètent presque toujours la dimension productive du montage en termes d'articulation, et rarement en termes de discontinuité ou de désarticulation. Ainsi l'ellipse, dans le cinéma hollywoodien classique, est bien plus souvent une garantie de continuité qu'une menace de rupture.

Un praticien du montage, pourtant, a soustrait la conception du montage à l'emprise de la transparence et de la continuité pour proposer, à la place, une idée du montage fondée sur la biologie et la mécanique de l'œil humain. Il s'agit de Walter Murch, le monteur image et son de Francis Ford Coppola. Lors d'une conférence donnée en 1988 à Sydney, dans l'auditorium de mixage de la société Spectrum Films, au cours d'un colloque organisé par la Commission australienne du cinéma, il a développé une théorie originale du montage, qui est aussi une théorie du découpage perceptuel de l'espace par l'œil et le cerveau. Il faut, disait-il, que dans un film les coupes soient aussi naturelles qu'une paupière qui se ferme et s'ouvre, et qu'à la limite, chaque coupe coïncide avec le battement des paupières du spectateur, offrant ainsi à son regard un continuum d'images, scandé par un rythme régulier et syncopé à la fois, et qui se signale autant qu'il se laisse oublier. Que l'on me permette de citer ici Walter Murch de façon étendue afin de restituer les nuances de sa proposition théorique.

On peut en revanche envisager la possibilité d'un phénomène identique au raccord, qui se produit dans notre réalité éveillée, et grâce auquel les images perçues se trouvent juxtaposées de façon plus rapprochée et discontinue qu'il n'y paraît. J'ai commencé à en avoir l'intuition lors de ma première expérience de montage – *Conversation secrète* (1974). En effet, je me suis rendu compte que Gene Hackman (Harry Caul dans le film) clignait des yeux très près du point de coupe que j'avais choisi. Cette observation me semblait intéressante, mais j'ignorais encore à quoi elle pourrait m'être utile. Puis, un matin, après avoir travaillé toute la nuit, je suis sorti prendre un petit déjeuner. En passant par hasard devant la fenêtre d'une salle de lecture de science chrétienne, je suis tombé sur une interview de John Huston en première page du *Monitor*. En la parcourant, j'ai trouvé une remarque de Huston qui faisait écho à mon questionnement sur le clignement d'yeux : « Pour moi, le film parfait doit donner l'impression d'être projeté depuis l'arrière de vos rétines, de façon à vous procurer le sentiment de voir ce que vous désirez voir. Le cinéma est identique à la pensée. De tous les arts, c'est celui dont le processus se rapproche le plus de celui de la pensée. Regardez cette lampe au centre de la pièce. Maintenant, regardez-moi à nouveau. Regardez à nouveau la lampe. Maintenant, regardez-moi encore. Avez-vous vu ce que vous avez fait ? Vous avez *cligné des yeux*. Les clignements d'yeux sont des *raccords*. Après un

⁴ Bidaud 1994, p. 22.

⁵ Bourget 1998, p. 5 et p. 269.

⁶ Nacache 2001, p. 9.

⁷ Nacache 2001, p. 26.

⁸ Metz 1975, p. 130.

⁹ Bordwell, Staiger et Thompson 1985, pp. 174-193.

premier aller et retour de votre regard, vous savez qu'il est inutile de faire un panoramique continu de moi à la lampe car vous savez ce qu'il y a entre ces deux points. Votre esprit coupe la scène. D'abord vous regardez la lampe. Puis, *cut*, vous me regardez¹⁰.

La théorie de Walter Murch n'est pas exactement une théorie de la *mimesis*, pas davantage qu'une théorie de la représentation du réel au cinéma. Il s'agit plutôt d'une théorie de l'expérience cinématographique définie par sa confusion avec l'expérience du réel. Par ailleurs, il s'agit d'une théorie normative et injonctive plutôt que d'une théorie issue d'une étude distanciée et d'un effort de typologie. Elle propose une pragmatique du montage et dessine des pistes pour en changer la pratique. Pour emprunter à Hannah Arendt une distinction qui lui est chère, la déclaration de Walter Murch relève d'une *theoria activa* plutôt que d'une *theoria contemplativa*. Elle joue pourtant un rôle prospectif qu'il ne faut pas occulter.

Grâce au montage tel que le conçoit Walter Murch, l'expérience du film devrait ainsi être semblable à celle de la réalité, cette proximité des expériences garantissant pour le spectateur ce que les Anglo-Saxons nomment *verisimilitude*. Ce mot doit ici être entendu en son plein sens : non seulement la vraisemblance, mais aussi *la similitude même* (celle des expériences), ou aussi bien *la semblance même*, puisque la théorie de Walter Murch tend à confondre le film et le réel, l'écran de cinéma et la rétine du spectateur, le cône lumineux jailli du projecteur et l'espace perceptif¹¹, tout comme Baudrillard a défini le simulacre comme une hyperréalité désormais substituée au réel lui-même¹². La vraisemblance tend asymptotiquement vers l'identité visuelle et expérientielle du film et du réel ; cette identité est précisément l'horizon de la théorie de Murch, horizon que Slavoj Žižek a reformulé en écrivant que « la vérité dernière de l'univers capitaliste, utilitariste et déspiritualisé », et donc des industries culturelles, « c'est la dématérialisation de la "vraie vie", son renversement en un spectacle spectral¹³. » Si le montage hollywoodien n'est pas conçu et pratiqué selon les termes de Walter Murch, sa transparence laisse à penser qu'il aboutit pourtant au même effet de *verisimilitude*. D'une certaine façon, la fiction conceptuelle que construit Walter Murch consiste autant à amplifier la pratique *actuelle*¹⁴ du montage (de la transparence du montage au battement de la paupière comme découpage, il n'y a qu'un pas, que le texte de Walter Murch accomplit), qu'à proposer des concepts qui en permettent une compréhension différente ou qui imaginent une pratique alternative du montage. Autrement dit, cette théorie déplace notre compréhension usuelle du montage et la formule en des termes nouveaux. La proposition de Walter Murch dessine donc pour le montage un horizon très précis : la tension vers une identité de l'image filmique et du réel, tension dont les vertus tiennent à la fois à sa dimension pragmatique et à sa qualité d'horizon. Plus qu'une série de pistes pour une nouvelle pratique du découpage, la théorie de Walter Murch est un fantasme de montage, une fiction théorique qui nous permet de repenser les rapports du film avec le réel et la manière dont le découpage s'empare de ces rapports.

Le montage doit adhérer au mouvement de l'œil, nous dit Murch¹⁵. Ce faisant, il cesse d'être raccord et suture pour devenir un battement diaphragmatique, une continuité rythmée par des brisures de continuité, où la rupture est l'autre nom de l'articulation. L'idée de Murch n'a bien sûr pas transformé radicalement la pratique du montage à Hollywood, mais elle a pour effet de mettre en avant le rôle de la rupture, de ne pas la subordonner à la transparence et à la continuité, de ne pas la réduire à un accident marginal, et de la faire exister pour elle-même. La rupture et la discontinuité ne sont donc plus des phénomènes marginaux ou des impensés, mais acquièrent une vertu positive ou plus exactement productive. Je reviendrai plus loin sur cette manière de repenser les ruptures de montage.

3. Hollywood et le travail de l'idéologie : le modèle de l'anamnèse platonicienne

À Hollywood, le cinéma jouit d'un « pouvoir exceptionnel de conviction – auquel personne n'échappe¹⁶ ». Le développement qui va suivre n'est bien entendu qu'un développement théorique et n'a qu'une valeur abstraite et idéal-typique ; il s'agit d'un modèle pour penser la relation entre l'expérience, le découpage du film et sa construction idéologique, ainsi que notre manière d'adhérer à son discours. Les faits sont en réalité bien plus complexes et nuancés mais ce modèle me semble une façon possible de comprendre l'adhésion du spectateur au discours des films.

Je propose de comparer la fabrication de l'adhésion idéologique du spectateur au modèle de la connaissance par anamnèse que Platon expose dans le *Ménon*¹⁷. Selon Platon, connaître et accéder à un savoir,

¹⁰ Murch 2011, pp. 75-76.

¹¹ Žižek 2007, pp. 29-35.

¹² Baudrillard 1981.

¹³ Žižek 2007, p. 35.

¹⁴ J'emploie ici « actuel » en son sens premier et étymologique : « en acte », opposé à « virtuel ».

¹⁵ Murch 2011, pp. 75-76. Ondaatje et Murch 2009, pp. 159-160.

¹⁶ Bidaud 1994, p. 21.

¹⁷ Platon 1999, pp. 138-147 (80d-86c).

c'est toujours en réalité se remémorer un savoir oublié, en sorte « que, en fin de compte, chercher et apprendre sont, en leur entier, une remémoration », ainsi que l'affirme Socrate avant d'interroger l'esclave de Ménon pour démontrer qu'il dispose d'un savoir géométrique sans que personne ne le lui ait enseigné¹⁸. La facilité étonnante avec laquelle nous adhérons – en tant que spectateurs – à l'idéologie véhiculée par le cinéma hollywoodien classique, est pour ainsi dire indolore et nous semble presque immédiate et naturelle, à la manière de l'anamnèse platonicienne. Anne-Marie Bidaud a, par ailleurs, proposé de penser cette facilité comme un sommeil de la raison : « En "situation de cinéma", n'importe quel individu se retrouve en état de conscience altérée, perd pied progressivement au point d'oublier la réalité environnante ; sa lucidité entre en somnolence¹⁹. » Parce que le découpage du film le confond avec notre expérience du monde et avec notre vie, nous adhérons à son discours comme à nos propres souvenirs. Si aucune césure n'isole les films de notre expérience, le discours des films tendra à informer de manière invisible notre perception du monde, comme un nimbe invisible qui s'épanouirait au sein de notre pensée. De sorte que nous pouvons penser le montage tel que le conçoit Walter Murch comme une manière de synchroniser les rythmes respectifs du film et de l'expérience du spectateur. Le film, à ce titre, ne serait pas cette caverne où l'on ne perçoit que des ombres, comme le veut Stanley Cavell, mais ce cheminement mental – narratif – par lequel nous remontons le fil discontinu de nos souvenirs jusqu'à accéder à nouveau à la connaissance²⁰. Cependant la méthode de la démonstration géométrique utilisée par Socrate dans le *Ménon* ne permet jamais réellement de savoir si l'esclave de Ménon retrouve en lui-même la connaissance du théorème de Pythagore ou si Socrate la lui transmet à son insu, et ce bien qu'il prétende le contraire. Dans le droit fil de ce soupçon jeté sur la méthode de Socrate, le film pourrait être un cheminement mental dirigé non vers le retour d'une connaissance oubliée mais vers un savoir idéologiquement informé, venu d'un enseignement extérieur mais que nous tenons pour un savoir déjà présent en nous ou pour une pensée dont nous serions l'unique origine.

La structure-type du film noir – un récit constitué de *flashbacks* amène progressivement le spectateur à la connaissance des événements responsables de la situation du héros – fonctionne exactement de cette façon²¹. L'accomplissement du récit mnésique y coïncide presque toujours avec l'énonciation victorieuse de l'idéologie, sanctionnée de manière répressive par la mort ou l'emprisonnement du protagoniste. On le constatera aisément dans *Double Indemnity* (*Assurance sur la mort*, Billy Wilder, Paramount, 1944) ou *Out of the Past* (*La Griffée du passé*, Jacques Tourneur, RKO, 1947), des films dans lesquels la fatalité n'est autre que le masque d'une idéologie répressive, promouvant l'ordre social et le respect de la loi, même si ces deux films interrogent aussi de manière critique cette idéologie²². Robert G. Porfírio a défini le *flashback* comme le mécanisme qui produit l'adhésion du spectateur à l'idéologie²³. Par le jeu du paradoxe entre le temps diégétique et le temps du récit, le *flashback* enserre le personnage (et avec lui le spectateur) dans un récit qui se fait passer pour un destin, alors qu'il est en réalité idéologiquement informé. Donnée comme destin, le récit apparaît inévitable et force l'adhésion du spectateur.

De fait, le récit hollywoodien est toujours lié à un savoir – remémoré ou nouvellement acquis – et ce savoir porte toujours avec lui – comme ourlée à son revers, gravée entre ces lignes – une idéologie fondée sur des valeurs d'ordre social. Le modèle platonicien de la connaissance souligne la dimension subjective de l'accès au savoir. Un des implicites de la théorie de Platon est que nous n'avons aucun repère tangible, logique ou mathématique qui garantisse la véracité du savoir auquel nous accédons. Autrement dit, selon les termes de Hume dans *Enquête sur l'entendement humain*, ce savoir demeure une croyance, puisque sa véracité n'est pas mathématiquement vérifiable²⁴.

Il est frappant de constater que le film noir est le lieu où convergent, au tournant de la décennie 1940, le mécanisme narratif qui produit l'adhésion du spectateur à l'idéologie et un ensemble de procédés techniques et esthétiques (pellicule plus sensible, *spotlights* plus légers, photographie *Deep Focus*) qui déterminent un réalisme accru, en vue de l'équivalence entre l'expérience filmique et l'expérience du réel²⁵. Mais cette convergence est aussi le facteur qui détermine, paradoxalement, la capacité du film noir – notamment de catégorie B – à mettre en crise le réalisme et la manière dont il construit l'idéologie. Paul Kerr a étudié de manière approfondie ces procédés réalistes, la dialectique idéologique qu'ils induisent et leur signification dans l'histoire du cinéma hollywoodien et le *studio system*.

Ces diverses innovations ont soit été des effets secondaires du désir (profondément idéologique) d'une vraisemblance et d'un réalisme toujours accrus (Technicolor, *Deep Focus*), soit été déterminées par une différenciation négociée face à

¹⁸ Platon 1999, p. 140 (81d).

¹⁹ Bidaud 1994, pp. 21-22.

²⁰ Platon 1966, pp. 267-277 (509a-519c). Cavell 1999, p. 207 et p. 267.

²¹ Damico 1996, pp. 136-139.

²² Vernet 2003, pp. 61-63 et pp. 65-67.

²³ Porfírio 1999, pp. 88-89.

²⁴ Hume 1947, pp. 70-71.

²⁵ Kerr 1986, pp. 220-244.

ce réalisme (incarné par le film A, le Technicolor ou la télévision), différenciation accordée avec les contraintes économiques²⁶.

La conjonction du film noir et de la production B est la plus forte entre la fin des années 1930 et la première moitié des années 1950, c'est-à-dire entre le moment où le double programme, la télévision et le Technicolor commencent à opérer et le moment où le double programme a presque disparu, et où la télévision et la couleur sont définitivement établies sur les plans économique, idéologique et en tant que lobbies puissants au sein de l'industrie. En conséquence, cette période de moins de vingt ans est celle où l'équation entre le noir et blanc et la transparence réaliste est la plus fragile, puisque la couleur commence à prendre en charge le réalisme dès cette époque. Pour cette raison le film noir incarne la différenciation face au réalisme. Paul Kerr conclue ainsi sa démonstration : « En fin de compte, je voudrais suggérer que c'est, spécifiquement, l'absorption de l'esthétique de la couleur à l'intérieur du champ idéologique du réalisme qui a généré l'espace que devait occuper le film noir²⁷. » Le film noir B, s'il déploie une idéologie souvent répressive, constitue donc également un mode oppositionnel de production qu'il faut aussi rapporter aux formes standardisées qui s'imposent dans la production A pour saisir pleinement son rôle au sein de l'industrie hollywoodienne.

En quoi peut-on dire que le film noir B a constitué un mode oppositionnel de production au sein d'Hollywood, notamment sur le plan idéologique ? La conjonction, en un même moment historique, d'un mécanisme narratif et idéologique et de procédés figuratifs réalistes, a pour effet d'*orienter* la pensée du spectateur, c'est-à-dire, au sens propre, de la *diriger* droitement, de la maintenir dans l'orthodoxie. Mais puisque cette orthodoxie s'appuie sur des croyances et sur la subjectivité du spectateur, elle échappe à l'examen critique et rationnel. Au lieu d'être émancipatrice, ainsi que le voulait Kant, elle est autoritaire et exploite la subjectivité de l'individu pour échapper au doute sceptique et à la discussion. D'après Kant, « *s'orienter* signifie au sens propre du mot : à partir d'une région donnée du ciel (nous divisons l'horizon en quatre régions) trouver les autres, notamment le *levant*. » On s'oriente donc à partir du « sentiment d'une différence *subjective* », mais ce sentiment doit être relayé par l'examen critique et « la raison, et non un prétendu et mystérieux sens de la vérité, ou une intuition transcendante prenant le nom de croyance sur lesquels tradition et révélation peuvent être greffées sans l'accord de la raison²⁸ ». S'orienter dans la pensée signifie donc se défaire des fausses représentations. À la fin du texte, Kant s'emploie à démontrer que l'idée d'orientation, dont il faut simultanément entendre les sens spatial, mathématique et logique, met nécessairement aux prises l'une avec l'autre la contrainte et « la raison humaine [qui] ne cesse d'aspirer à la liberté ». Cesser de s'orienter dans la pensée, ou cesser de s'y orienter à l'aide de la raison, revient à renoncer à sa liberté d'être pensant²⁹.

On voit de cette façon que le savoir véhiculé par les films est toujours tramé par la croyance, donc par l'idéologie, c'est-à-dire par des présupposés culturellement déterminés, invérifiables, et qui sont de l'ordre de la « passion » et de la « spéculation » plutôt que de la réalité empirique³⁰. On voit aussi, et surtout, que cette idéologie tramée au revers du savoir véhiculé par les films, constitue un facteur de possible aliénation pour le spectateur dans la mesure où elle lui impose une orthodoxie qui échappe au crible de l'examen critique. Dans le *Post-scriptum définitif et non scientifique aux miettes philosophiques*, Søren Kierkegaard médite sur les rapports de la vérité, de la pensée subjective et de la pensée objective. Il déboute ces deux formes de pensée de leur prétention à la vérité en suggérant que la pensée subjective relève de « l'appropriation », tandis que la pensée objective ne s'affirme comme telle que parce qu'elle est incertaine et a besoin de recourir « à des assurances de sa vérité, à des témoignages autorisés, à des promesses que tous, un jour, admettront la vérité qu'elle proclame – tellement elle est sûre d'elle-même³¹. » Or, l'idéologie fonctionne selon des mécanismes identiques, que Marx et Engels mettent en évidence dans *L'idéologie allemande*, la même année que celle de la parution du *Post-scriptum* (1846) : elle s'approprie les faits et les intériorise pour en changer le sens ; elle se donne pour une vérité infrangible en dissimulant qu'elle est avant tout une reconstruction du réel, de sorte que les citoyens la pensent naturelle et évidente. Dans *L'idéologie allemande*, on peut lire sous la plume des deux auteurs le propos suivant.

Autrement dit, on ne se part pas de ce que les hommes disent, s'imaginent, se représentent, ni non plus de ce qu'ils sont dans les paroles, la pensée, l'imagination et la représentation d'autrui, pour aboutir ensuite aux hommes en chair et en os ; non, on part des hommes dans leur activité réelle, c'est à partir de leur processus de vie réel que l'on représente aussi le développement des reflets et des échos idéologiques de ce processus vital. Et même les fantasmagories dans le cerveau humain sont des sublimations résultant nécessairement du processus de leur vie matérielle que l'on peut constater empiriquement et qui repose sur des bases matérielles. De ce fait, la morale, la religion, la métaphysique et tout le reste de l'idéologie, ainsi que les formes de conscience qui leur correspondent, perdent aussitôt toute apparence d'autonomie. Elles n'ont pas d'histoire, elles n'ont pas de développement ; ce sont au contraire les hommes qui, en

²⁶ Kerr 1986, p. 241.

²⁷ Kerr 1986, p. 241.

²⁸ Kant 2006, p. 57.

²⁹ Kant 2006, pp. 68-72.

³⁰ Kierkegaard 1977, p. 48.

³¹ Kierkegaard 1977, pp. 72-73.

développant leur production matérielle et leurs relations matérielles, transforment avec cette réalité qui leur est propre et leur pensée et les produits de leur pensée. Ce n'est pas la conscience qui détermine la vie, mais la vie qui détermine la conscience³².

Les conditions matérielles d'existence des hommes déterminent leur idéologie, mais celle-ci fausse en retour les représentations que les hommes construisent de ces mêmes conditions d'existence. Le raisonnement que construisent Marx et Engels pour mettre en question la validité du savoir subjectif est très proche de celui de Kierkegaard. Comparer la réflexion sur le savoir de Kierkegaard à celle de Marx et Engels permet de souligner que toute réflexion épistémologique a nécessairement des implications politiques et idéologiques. Approfondissons donc cette comparaison. Kierkegaard pousse son raisonnement plus loin en affirmant que le savoir positif lui-même est fragile et sans rapport avec la vérité, parce qu'il ne permet pas au sujet de se connaître en tant que sujet de connaissance, ni même en tant qu'être humain plongé dans l'existence. Il écrit ainsi :

Le positif, dans le domaine de la pensée, se ramène aux déterminations suivantes : certitude sensible, savoir historique, résultat spéculatif. Mais ce positif est justement une fausseté. La certitude sensible est une duperie (cf. le scepticisme grec et tout le courant de la philosophie moderne, d'où l'on a beaucoup à apprendre) ; le savoir historique est une illusion des sens (puisqu'il est savoir d'approximation) ; et le résultat spéculatif est un mirage. Tout ce positif, en effet, n'exprime pas l'état où le sujet qui connaît se trouve dans l'existence ; par suite, il concerne un sujet objectif fictif, et quand on se confond avec un pareil sujet, on est bel et bien dupe³³.

Un tel propos frappe par la proximité qu'il entretient avec l'analyse de l'idéologie que signent Marx et Engels de façon contemporaine, et qu'ils définissent comme la représentation, fausse et intériorisée, parfois même renversée, de leurs conditions d'existence par les travailleurs. En termes marxistes, on dira que le savoir positif relève lui aussi de l'idéologie alors qu'il prétend la conjurer, notamment parce qu'il n'offre pas la possibilité d'un retour critique du sujet connaissant sur lui-même. Aussi Marx et Engels ont-ils pris soin de préciser auparavant la teneur de ce renversement :

La production des idées, des représentations et de la conscience est d'abord directement et intimement mêlée à l'activité matérielle et au commerce matériel des hommes, elle est le langage de la vie réelle. Les représentations, la pensée, le commerce intellectuel des hommes apparaissent ici encore comme l'émanation directe de leur comportement matériel. Il en va de même de la production intellectuelle telle qu'elle se présente dans la langue de la politique, celle des lois, de la morale, de la religion, de la métaphysique, etc., de tout un peuple. Ce sont les hommes qui sont les producteurs de leurs représentations, de leurs idées, etc., mais les hommes réels, agissants, tels qu'ils sont conditionnés par un développement déterminé de leurs forces productives et des rapports qui y correspondent, y compris les formes les plus larges que ceux-ci peuvent prendre. La conscience [*Bewusstsein*] ne peut jamais être autre chose que l'être conscient [*das bewusste Sein*] et l'être des hommes est leur processus de vie réel. Et si, dans toute l'idéologie, les hommes et leurs rapports nous apparaissent placés la tête en bas comme dans une *camera obscura*, ce phénomène découle de leur processus de vie historique, absolument comme le renversement des objets sur la rétine découle de son processus de vie directement physique³⁴.

L'histoire de la philosophie a retenu la dimension opératoire de la définition de l'idéologie par Marx et Engels. Dès lors qu'ils l'identifient comme la représentation fausse ou inversée, par les travailleurs, de leurs conditions d'existence, ils font entendre que renverser ou déconstruire l'idéologie provoquera chez les travailleurs une prise de conscience de ces conditions d'existence et la possibilité d'une émancipation.

Dans le cas du cinéma hollywoodien, l'idéologie qui fait l'objet de mes réflexions est bien sûr celle de la société américaine de l'époque, puisque le cinéma, en tant que *mass media* dominant, a vocation à représenter et célébrer l'« *American Way of Life* ». Anne-Marie Bidaud rappelle que l'idéologie ne relève pas simplement du contenu des films mais que « la transmission du Rêve américain est d'abord inscrite dans les structures de l'industrie cinématographique³⁵. » Comme définition de cette notion qui n'est « ni une insulte, ni un concept passe-partout » mais qui passe souvent pour tel, Anne-Marie Bidaud suggère d'adopter la définition de Louis Althusser, ainsi que l'ont fait avant elle d'autres chercheurs anglo-saxons³⁶. Ce dernier écrit : « Une idéologie est un système (possédant sa logique et sa rigueur propres) de représentations (images, mythes, idées ou concepts selon les cas) doué d'une existence et d'un rôle historique au sein d'une société donnée³⁷. » Cette définition fait entendre que l'idéologie est un phénomène ondoyant et fuyant, peut-être parce qu'elle ne constitue pas, à proprement parler, une forme de pensée stabilisée ou un corps de doctrine. Pour cette raison précise, Anne-Marie

³² Marx et Engels 1974, pp. 36-37.

³³ Kierkegaard 1977, p. 77.

³⁴ Marx et Engels 1974, pp. 35-36.

³⁵ Bidaud 1994, p. 4 et pp. 41-118.

³⁶ Baechler 1976, p. 17. Hall 1980. Polan 1986. Lucas 1989, pp. 42-46.

³⁷ Althusser 1966, p. 238.

Bidaud écrit : « Ainsi, l'idéologie américaine s'exprime d'abord par une pratique, par des preuves matérielles tangibles³⁸. » Cette pratique met l'idéologie à l'abri des définitions figées, ainsi que le suggère Louis Hartz, mais c'est aussi ce qui la rend si difficile à circonscrire : « Il n'y a jamais eu de "mouvement libéral" ni de "parti libéral" en Amérique : nous n'avons eu que l'*American Way of Life*³⁹. » On peut toutefois identifier son « système de valeurs » : « travail, efficacité, sobriété », valeurs démocratiques et libérales, réussite sociale, primat de l'individualisme, patriotisme et croyance en le rôle salvateur voire messianique des États-Unis dans le monde sont quelques-unes des valeurs au cœur de l'« *American Way of Life*⁴⁰ ».

L'idéologie est une pratique, dont le cinéma est l'une des multiples formes dans la société américaine de l'époque. Cette affirmation d'Anne-Marie Bidaud laisse entendre que l'idéologie se construit, s'impose, mais également se déconstruit à travers des pratiques inverses ou alternatives, dont le cinéma hollywoodien de catégorie B a donné quelques exemples que j'évoque plus loin.

Pour l'heure, je voudrais en préciser une modalité importante. La *dream factory* qu'est Hollywood vise à implanter les rêves usinés dans ses studios au cœur des mentalités américaines, mais de façon transparente et invisible. En tant qu'usine à rêves, le cinéma hollywoodien est aux industries culturelles américaines ce que la fabrique du consensus prise en charge par les institutions est à la société dans son ensemble : une manière de déployer l'idéologie dans toutes les strates de la société de manière invisible et indolore⁴¹. L'idéologie doit donc passer pour naturelle. « Le plus souvent, l'idéologie américaine est ainsi niée comme telle », a soin de préciser Anne-Marie Bidaud⁴². Voici l'un des présupposés idéologiques forts qui ont contribué à imposer le montage continu et transparent au cœur des récits hollywoodiens, bien qu'il existe aussi d'autres présupposés qui ne sont pas de nature idéologique. La *verisimilitude* en tant qu'identité invisible du film et du réel, parfois poussée jusqu'au trompe-l'œil⁴³, est l'un des outils qui visent cette implantation. De fait, les études d'Aurélien Ledoux et d'Anne-Marie Bidaud sur la construction de l'idéologie se fondent sur le présupposé de l'identité du film et du réel, qu'Anne-Marie Bidaud formule ainsi : « Réalité et représentation deviennent interchangeable au sein des films⁴⁴. » Le projet de transparence narrative au cœur du cinéma hollywoodien est donc, dès l'origine, de nature idéologique. En visant l'identité du film et du réel, la théorie du montage de Walter Murch adhère sans doute possible à ce projet narratif. Mais son intérêt réside précisément dans son implicite : que l'on mette en évidence ou que l'on intensifie la disjonction entre le réel et le film, et c'est toute la transparence du montage, et avec elle le discours de vérité et l'idéologie qu'il porte, qui s'écroule. La théorie de Walter Murch est à tout moment réversible et peut être conçue comme un moyen de défaire l'idéologie. Anne-Marie Bidaud a également relevé cette possibilité de contrecarrer l'idéologie en s'attachant à en repérer les incarnations dans l'histoire du cinéma hollywoodien.

Dès lors, il n'est pas surprenant de constater que lorsque l'idéologie transmise par le cinéma hollywoodien est battue en brèche, le postulat de l'illusion de réalité l'est aussi. Dans les années 60 par exemple, l'invisibilité du travail sur les films est mise en question, certains cinéastes s'employant à rendre visible tout ce qui habituellement passait inaperçu pour le public⁴⁵.

Le fait que Walter Murch ait commencé à pratiquer le montage à la fin des années 1960, alors même que le *studio system* classique se démantelait sous le coup de toute une série de facteurs historiques et laissait émerger le Nouvel Hollywood, confirme à la fois mes hypothèses et celles d'Anne-Marie Bidaud.

4. Briser le réalisme des représentations hollywoodiennes et l'assignation du regard : sur quelques implicites de la théorie du montage de Walter Murch

Je reviens au montage et à ses ruptures. Dans un article paru dans *Screen* au cours des années 1970, Colin McCabe a montré que le dispositif de la projection cinématographique en salle assigne au spectateur une position fixe face à la représentation, tandis que le montage lui assigne une position déterminée au milieu des articulations du récit et de la vision⁴⁶. Le montage impose une correspondance forcée et arbitraire entre le regard du spectateur et celui du film et, pour employer la terminologie de Walter Murch, il le force à cligner des yeux de manière synchrone avec la continuité filmique via le découpage, par le battement artificiel de la coupe. Par

³⁸ Bidaud 1994, p. 16.

³⁹ Hartz 1955, p. 11.

⁴⁰ Bidaud 1994, p. 16 et pp. 119-172.

⁴¹ Lippman 1922. Dans le texte d'origine, Walter Lippman emploie l'expression « *manufacturing consent* ».

⁴² Bidaud 1994, p. 18.

⁴³ Ledoux 2012.

⁴⁴ Bidaud 1994, p. 24.

⁴⁵ Bidaud 1994, pp. 38-39.

⁴⁶ McCabe 1974, pp. 7-27. Damisch 1993, pp. 23-80 et p. 236.

conséquent, l'expérience du film que fait le spectateur lui semble équivalente à son expérience du réel. Là réside le réalisme tel que le définit Paul Kerr à propos du film noir.

À quoi tient ce réalisme ? Ce concept ne désigne pas tant le sens courant du mot (le réalisme en tant que représentation la plus exacte possible du réel) qu'un mode de représentation spécifique de ce réel. Le réalisme tel que l'entend Paul Kerr est la représentation pacifiée, ordonnée, non problématique et non contradictoire du réel, en vue d'en fournir une image cohérente et homogène. Selon Colin MacCabe, « le texte filmique classique réaliste ne peut pas prendre en charge la dimension contradictoire du réel⁴⁷. » Le réalisme ne vise donc pas le réel (cette totalité conflictuelle, hétérogène, incompréhensible et sans unité autre que celle du mot grâce auquel nous le nommons) mais la réalité, c'est-à-dire une certaine construction homogène et normée de ce réel. Le réel est chaotique, tandis que la réalité l'ordonne au sein d'un cadre de règles qui en expurgent les contradictions. Par conséquent, le cadrage et le montage construisent une représentation normée du réel, consolidée par la fonction qu'assigne au spectateur le texte filmique classique : « Dans un mouvement réciproque, le texte filmique classique réaliste assure la position du sujet dans un rapport de specularité dominante⁴⁸. » Cette fonction repose à son tour sur la position symbolique du spectateur au sein du dispositif cinématographique. Toute la pratique de la représentation réaliste est adossée au concept de perspective, qui détermine elle-même la place du spectateur :

En incorporant la perspective dans sa machinerie de production d'images, le cinéma a maintenu vivants les « concepts culturels » qui donnent à chaque membre du public le sentiment de regarder l'image depuis un point de vue unique et privilégié, tout en restant tenu à distance de celle-ci⁴⁹.

Stephen Heath a montré en quoi cette position symbolique est structurellement induite par le dispositif matériel, en parlant du « positionnement du spectateur-sujet assuré par son identification à la caméra comme point d'origine d'une vision assurée, centrale et totalisante⁵⁰. » Ce positionnement et cette assignation du regard font que le discours filmique impose son ordre propre et sa signification au réel en se servant du spectateur et de sa position comme d'une fonction d'ordonnement.

Grâce aux informations que nous glanons dans le récit, nous pouvons distinguer les discours des différents personnages et leur situation, et comparer ce qui est dit dans ces discours et ce qui nous est révélé par la narration. La caméra nous montre ce qui arrive – elle dit la vérité en regard de laquelle nous jugeons les discours⁵¹.

La transparence du réalisme est due à la fonction qu'occupe le spectateur. La caméra reconstruit le réel et fournit une image non contradictoire de la réalité, mais en dernière instance c'est le spectateur qui valide la vérité particulière que lui fournit le texte filmique. Le circuit complexe par lequel s'élabore le réalisme fait que la manière dont le texte filmique impose son ordre et sa signification au réel n'est pas immédiatement perçue par le spectateur. Le réalisme, cette reconstruction du réel, est donc transparent. Colin MacCabe précise ce processus et la manière dont le texte filmique impose au réel son ordre et sa signification tout en contrôlant et en hiérarchisant les différents discours : « Le réalisme classique implique l'homogénéisation des discours par leur subordination à un discours dominant – lequel est assuré de sa domination par la sécurité et la transparence de son image⁵². » Le réalisme hollywoodien, selon MacCabe, consiste donc bien à refouler la dimension contradictoire du réel, à l'articuler harmonieusement de manière à lui ôter ses contradictions.

Raoul Ruiz a montré combien cette double assignation du spectateur à un regard et une position donnés est autoritaire. Le découpage et le montage fabriquent un discours en mettant en ordre la continuité filmique et en l'assignant à la narration, mais le spectateur n'a jamais le choix d'un regard alternatif sur cet ordre qui lui est proposé⁵³. Ruiz écrit :

C'est le propre du cinéma, et des sports, que les spectateurs comprennent ce qui se passe au point de pouvoir anticiper les faits, et ce en vertu d'une compréhension acquise ou intuitive des règles (les règles d'une narration cinématographique sont vraisemblables, c'est-à-dire faites pour être crues, facilement lisibles, puisqu'elles doivent être identiques à celles du jeu social dominant. Voilà pourquoi le cinéma commercial dominant présuppose une communauté internationale de connaisseurs ainsi qu'un ensemble commun de règles du jeu social. En ce sens, on peut parler du cinéma commercial comme de l'espace totalitaire par excellence⁵⁴.

⁴⁷ MacCabe 1974, p. 12.

⁴⁸ MacCabe 1974, p. 12.

⁴⁹ Wees 1992, p. 46.

⁵⁰ Heath 1981, p. 30.

⁵¹ MacCabe 1974, p. 10.

⁵² MacCabe 1976, p. 12.

⁵³ Ruiz 1995, p. 11 et p. 22.

⁵⁴ Ruiz 1995, p. 56.

Puisqu'une position fixe est assignée au spectateur au sein de ce discours, il est donné et reçu implicitement comme un discours de vérité ; le spectateur n'a pas l'espace pour pouvoir soumettre ce discours au doute sceptique tel que Hume en expose les modalités et les solutions dans *l'Enquête sur l'entendement humain*⁵⁵. Le cinéma classique hollywoodien construit donc bien pour le spectateur un savoir, qui passe pour vrai.

La théorie de Walter Murch contient toutefois un implicite que j'ai déjà évoqué un peu plus haut. Elle suggère la possibilité de formes de découpage et de montage capables de mettre en crise cette production de la vérité ou de la *verisimilitude*, dès lors qu'on refuserait délibérément de faire correspondre le battement de la coupe à celui de la paupière humaine, dès lors qu'on disjoindrait de force l'expérience de la réalité et celle du film. Murch évoque par ailleurs cette « petite voix » qui suggère toujours au monteur d'essayer toutes les alternatives possibles au découpage qu'il construit, et laisse entendre que le potentiel de ces alternatives reste à penser⁵⁶. Un tel décalage du découpage filmique avec la biologie oculaire pourrait mettre en crise toute la production du savoir de vérité qui fonde idéologiquement le cinéma classique hollywoodien. C'est exemplairement le cas dans le cinéma expérimental ou le cinéma underground, c'est-à-dire des types de cinéma où le montage n'est pas arrimé à une représentation et une narration fondées sur la lisibilité. Mais nous ne devons pas nécessairement exclure la possibilité d'un pareil montage pour le cinéma narratif. En travaillant sur la question du trompe-l'œil dans le cinéma américain, Aurélie Ledoux a montré qu'un montage heurté et producteur de métalepses serait capable de rompre la continuité du récit, par un déphasage entre le réel et sa représentation⁵⁷. Il en résulterait une mise en crise de la production du discours de vérité.

De telles possibilités ont bel et bien vu le jour dans les marges du cinéma classique hollywoodien et notamment dans la production B. Par leur statut de films de pur divertissement, dénués de tout prestige artistique, ces films sont souvent bien plus perméables à l'idéologie : c'est le cas des films de guerre ou des westerns de catégorie B⁵⁸. Mais d'un autre côté, la durée inférieure de ces films, leur tempo rapide, la nécessité de les tourner rapidement et de manière parfois bâclée, la vitesse mise en jeu par leur montage heurté plus soucieux de mouvement et d'action que de continuité, sont autant d'éléments formels qui ouvrent la possibilité d'un décalage entre le découpage filmique et le battement de la paupière. Par conséquent, ces films sont des objets narratifs à double tranchant, qui participent de la production d'un savoir d'ordre idéologique et d'un discours de vérité, mais qui mettent ce savoir en crise dans le même temps en brisant les mécanismes qui les fondent et les déploient.

Des films noirs B tels que *He Walked by Night* (*Il marchait la nuit*, Alfred Werker et Anthony Mann, Eagle-Lion, 1948), *The Big Combo* (*Association criminelle*, Joseph H. Lewis, Allied Artists, 1955), *Inner Sanctum* (Lew Landers, MRS Pictures, 1948), *Fear in the Night* (*Angoisse dans la nuit*, Maxwell Shane, Pine-Thomas Productions, 1947) ou *Killer's Kiss* (*Le Baiser du tueur*, Stanley Kubrick, Minotaur Productions, 1955) font tous état, à leur manière, de formes alternatives de découpage dont l'effet est de mettre en crise l'équivalence entre l'expérience du film et l'expérience du réel, soit par la représentation radicalement anti-réaliste qu'ils mettent en jeu (*Fear in the Night*, *Inner Sanctum*), soit parce que leur montage est conçu en vue d'un rythme qui ne correspond pas à celui de l'œil humain (*Killer's Kiss*), soit parce qu'ils utilisent le dispositif de la projection en salle de manière à disjoindre l'expérience du film et l'expérience du réel (*He Walked by Night*, *The Big Combo*) en créant à l'écran, par le jeu conjugué des éclairages et des coupes, un rythme plastique qui agit comme un contre-découpage superposé au découpage narratif traditionnel des plans. Dans ce dernier cas – le plus singulier des trois mentionnés – le film, par ses propriétés plastiques proches du cinéma expérimental (clignotements non figuratifs, forts contrastes lumineux, géométrie des plans, relative illisibilité de leur enchaînement), superpose au récit un second drame, un autre film. Dans *La fable cinématographique*, Jacques Rancière qualifie celui-ci de drame optique pur, fondé sur les propriétés plastiques des plans et leur enchaînement *sui generis*, selon une logique de dédoublement filmique⁵⁹. La logique narrative ordinaire du récit et les normes du classicisme hollywoodien ne sont pas brisées par ce dédoublement filmique, mais elles sont parasitées par une logique adverse, qui fait du film un espace de pluralisme esthétique, ouvert sur la possibilité d'une singularité. On peut observer ce dédoublement filmique à l'œuvre dans plusieurs séquences de *The Big Combo* et dans la séquence finale de *He Walked by Night*, située dans les égouts de Los Angeles.

Dans *The Big Combo*, certaines scènes sont presque réduites à des effets de clignotements, comme la scène de l'exécution de McClure ou la scène finale de la capture de Mr. Brown. Dans *He Walked by Night*, les très forts contrastes de noir et de blanc, les effets de stries lumineuses mouvantes et de clignotement dus à l'utilisation d'un spot mobile au cœur du plan (la lampe-torche que tient en main le fugitif) changent les plans en un rythme syncopé de matière picturale blanche et noire. De fait, ces plans présentent au spectateur deux découpages superposés, l'un figuratif et narratif, l'autre abstrait et rythmique. De telles séquences entretiennent un lien très fort avec le cinéma expérimental américain de cette époque. Tom Gunning a mis ce rapport en

⁵⁵ Hume 1947, pp. 70-102.

⁵⁶ Ondaatje et Murch 2009, pp. 237-239.

⁵⁷ Ledoux 2012, pp. 126-129.

⁵⁸ Taves 1993, pp. 313-350.

⁵⁹ Rancière 2001, pp. 15-17.

évidence ; il a cherché les phénomènes de survivance entre le cinéma des premiers temps et le cinéma expérimental des années 1960, avant de suggérer qu'on retrouvait les mêmes analogies formelles dans le cinéma hollywoodien B⁶⁰. Ce lien, que l'on peut attester historiquement, corrobore l'hypothèse que j'ai proposée plus haut, à savoir que certains films B ont expérimenté des modes de découpages alternatifs, non mimétiques et non narratifs. Mais ils les ont expérimentés de façon souterraine, en les superposant au mode de découpage traditionnel en vigueur, fondé sur la transparence et la continuité.

Ce phénomène est particulièrement net dans la séquence finale de *He Walked by Night*, où le rythme rapide et syncopé des faisceaux de lumière entre en opposition avec le rythme régulier des plans articulés en une narration lisible, ainsi qu'avec le discours construit par le film. Jacques Rancière a évoqué la possibilité d'une coexistence, en un même film, de logiques adverses – figurative et narrative d'une part, abstraite et rythmique d'autre part –, tandis qu'Anne-Françoise Lesuisse parle d'une « posture pendulaire du film noir ». Elle désigne par là cette capacité du film noir à osciller entre les prérogatives normées du cinéma classique et leur mise en crise par des logiques formelles d'ordinaire étrangères à Hollywood – logiques formelles qui constituent, selon elle, « l'énergétique du cinéma classique » et qui font du film noir une « *border line* cinématographique⁶¹ ». Il faut entendre, par là, que le film noir se situe à la frontière du classicisme et du cinéma expérimental.

Certes, les analyses d'Anne-Françoise Lesuisse, si pertinentes soient-elles, sont aussi une manière de figer, de dé-historiciser et d'essentialiser le film noir de manière très abstraite à partir de l'observation de certains phénomènes esthétiques, alors même que l'auteur reconnaît, avec Marc Vernet, l'inconsistance de cette catégorie générique⁶². « L'énergétique du cinéma classique » ou « *border line* cinématographique » sont ainsi des expressions vagues, qui pourraient s'appliquer à bien des films hollywoodiens sans rapport avec le film noir. Mais elles attirent l'attention sur le fait que, sur le plan historique, le film noir a été un moment du cinéma hollywoodien propice à l'excès formel, à l'expérimentation et à la contestation souterraine de l'idéologie – ou à tout le moins au travail dialectique de l'idéologie. En 1985 déjà, Dana Polan remarquait ce statut particulier du film noir dans l'histoire d'Hollywood : « Le film noir a reçu une attention spéciale à cause des manières complexes selon lesquelles il correspond au modèle narratif hollywoodien tout en l'excédant⁶³. » Ce statut particulier a pourtant probablement échappé aux spectateurs américains de l'époque, tant il est vrai que la catégorie générique « film noir » a été inventée sur le tard en France⁶⁴, pour désigner des films certes « substantiellement différents des produits hollywoodiens ordinaires qu'ils consommaient régulièrement » mais qui étaient « produits, vendus et distribués de la même façon que tous les autres films hollywoodiens » et « compris et lancés sur le marché comme appartenant à d'autres genres – le film de détective, le “*woman's picture*”, le thriller, et plus particulièrement, le mélodrame criminel ou le mystère criminel⁶⁵. » L'invisibilité particulière dont a joui le film noir comme moment historique, passant en quelque sorte sous le radar des normes du classicisme hollywoodien, lui a permis dans certains cas précis de saper de l'intérieur la construction de l'idéologie et de l'adhésion du spectateur. C'est ce qui permet à Anne-Françoise Lesuisse, là encore, d'énoncer que le film noir obéit à un « principe de nomadisme » et qu'il « est véritablement *là sans y être*, comme un virus indécélable » au sein du classicisme hollywoodien⁶⁶. Mais pour conjurer le risque d'essentialisation vague que comportent de telles affirmations, il est nécessaire de dépasser l'impressionnisme et l'essentialisme des analyses figurales d'Anne-Françoise Lesuisse pour tenter de comprendre comment les formes de certains films noirs B battent en brèche la construction de l'idéologie.

He Walked by Night montre de façon nette comment l'énonciation de l'idéologie est le lieu d'un travail dialectique : déployée dans le film afin de construire un discours répressif, elle est simultanément sapée de l'intérieur par le découpage alternatif et les logiques formelles adverses que j'ai évoqués plus haut. Par son aspect quasi documentaire (les chercheurs Anglo-Saxons parlent de « *police procedural film noir* ») et l'observation clinique de son personnage mythomane et sociopathe, le film propose un savoir au spectateur, un savoir sur les marginaux de la société américaine, ceux que Michel Foucault a nommé les « anormaux⁶⁷ ». En détaillant la procédure policière dans ses moindres détails, en représentant le réseau de techniques scientifiques qui se resserre sur le criminel, en associant le récit de l'enquête à une voix *off* qui énonce la Loi de la lisibilité des images, le film révèle l'intrication du savoir et du pouvoir, dont Michel Foucault fera la théorie vingt ans plus tard dans *L'archéologie du savoir*, *Leçon sur la volonté de savoir* et *Surveiller et punir*⁶⁸, en partant de

⁶⁰ Gunning 1983, pp. 355-366. Gunning 1986, pp. 63-70. Elsaesser 1992, pp. 56-62. Gunning 2006, pp. 55-65.

⁶¹ Lesuisse 2002, p. 58.

⁶² Vernet 1993, pp. 1-31.

⁶³ Polan 1985, p. 75.

⁶⁴ Frank 1946, pp. 14-16. Chartier 1946, pp. 67-70.

⁶⁵ Palmer 1994, pp. 6-7.

⁶⁶ Lesuisse 2002, p. 56 et p. 59.

⁶⁷ Foucault 1999. Foucault 1988, pp. 9-18, pp. 55-72 et pp. 73-84.

⁶⁸ Foucault 1975.

l'hypothèse que les pratiques discursives forment des savoirs⁶⁹ et que ceux-ci, ainsi que la volonté de savoir, sont un « système d'exclusion⁷⁰ ».

Et la vérité devient ainsi la condition première ou en tous cas primordiale de la purification. Dans le système archaïque, la foudre de la vengeance divine portait, un instant, l'éclair de la vérité ; celle-ci ne scintillait que dans l'événement. (Le rite ne concernait pas la vérité, mais le transfert des hommes aux dieux.)

Maintenant elle est requise par le rite et elle fait partie du rite. L'impureté ne redeviendra pure, ou plutôt l'impureté ne sera séparée de la pureté que par l'intermédiaire de la vérité rétablie. La vérité prend place dans le rite. Le rite fait place à la vérité. Et la vérité a bien une fonction lustrale. La vérité sépare. Fonction lustrale de la vérité.

La vérité, c'est ce qui permet d'exclure ; de séparer ce qui est dangereusement mélangé ; de distribuer comme il faut l'intérieur et l'extérieur ; de tracer les limites entre ce qui est pur et impur.

La vérité désormais fait partie des grands rituels juridiques, religieux, moraux, requis par la cité⁷¹.

Dans l'analyse de Foucault, le savoir et la vérité qu'il produit sont au service de l'ordre social ; ils rétablissent ou réaffirment les partages et les hiérarchies qui garantissent la stabilité de la société et ses structures de pouvoir. La vérité est donc toujours à la fois l'effet et le bras armé de l'idéologie en vigueur dans une société donnée. Dans le cinéma hollywoodien, la narration, le montage et le dispositif de la projection en salle produisent ensemble l'adhésion du spectateur à l'idéologie américaine, mais les formes alternatives de récit, de montage ou de projection peuvent contrecarrer l'énonciation de l'idéologie et l'adhésion du spectateur à celle-ci.

Dans le cas précis de *He Walked by Night*, si le film produit bel et bien un discours sur le marginal et la menace qu'il représente pour la société américaine, son montage tend simultanément à désarticuler la cohérence du discours produit par toute une gamme de stratégies formelles, rythmiques et plastiques qui, par leur valeur d'expérience sensorielle, désolidarisent le spectateur d'avec le discours. Ici, la durée étirée de plans presque abstraits, la nervosité rythmique du montage et surtout le clignotement de la lumière proposent à l'image un découpage/montage qui n'est pas synchrone avec la mécanique oculaire du spectateur. La *verisimilitude* n'est pas brisée, mais elle est mise à mal de façon presque imperceptible. En lieu et place d'une adhésion parfaite au discours, un espace ou une brèche s'ouvre, où le spectateur peut se rendre à l'hypnose du clignotement. Le savoir et l'idéologie ne sont pas refusés frontalement mais ils sont comme neutralisés au sein d'images désormais délestées de leur fonction narrative et figurative.

Il est nécessaire, ici, de préciser la teneur de l'oscillation du film noir B entre un classicisme normé et l'expérimentation. Cette oscillation ne témoigne pas seulement de la qualité d'exception du film noir américain dans l'histoire d'Hollywood ; elle semble dire au contraire que le film noir, genre qui n'en est pas vraiment un⁷², opère dans le cas de certains films précis un décentrement de toute l'idéologie américaine hors du lieu même où elle opère. Ce décentrement revient à annuler les savoirs construits par les récits hollywoodiens dans le temps même qu'ils s'énoncent : de là vient, probablement, la tonalité nihiliste et désespérée des films noirs B hollywoodiens. Si rien ne peut plus être tenu pour vrai et certain, il n'est plus possible de fonder aucun espoir, ni de garantir la stabilité du corps social. En tant que tel, le film noir américain est un moment potentiellement subversif dans l'histoire des industries culturelles aux États-Unis. Anne-Françoise Lesuisse a tenté de mieux formuler les spécificités de ce décentrement de l'idéologie :

Dorénavant, on se trouve de nouveau ici confronté, moins à un territoire possiblement bordé qu'à des bordures en pointillés, contenant tout en laissant s'échapper, un « quelque chose » qui se retrouve véritablement en porte-à-faux par rapport à un domaine plus large auquel il est censé se référer. Ce qui est crucial, c'est cette idée du lieu en tension, véritablement *schizé*, qu'occupe la catégorie filmique « noire », comprise dans *et* en dehors du classicisme cinématographique américain, respectant *et* se démarquant des normes de celui-ci⁷³.

Penser le film noir B comme un genre schizé, obéissant contradictoirement aux normes du classicisme et à un principe de mise en crise de celles-ci, nous permet de comprendre qu'il puisse être à la fois répressif et subversif, normé et hétérodoxe, identifiable et fuyant. Surtout, le concept de *schize* éclaire les complexités du travail idéologique opéré par les récits hollywoodiens et montre comment, à un moment historique donné, l'idéologie conservatrice et répressive a elle-même secrété de façon clandestine son contre-poison. À Hollywood comme ailleurs, hier et aujourd'hui, la contestation idéologique est d'autant plus menaçante qu'elle s'avance masquée.

⁶⁹ Foucault 1969, pp. 245-247.

⁷⁰ Foucault 2011, p. 4.

⁷¹ Foucault 2011, p. 180.

⁷² Vernet 1993, pp. 1-31.

⁷³ Lesuisse 2002, p. 60.

5. Conclusion

J'ai tâché de préciser, dans cet article, la nature dialectique du travail de l'idéologie dans les films hollywoodiens, et notamment les films noirs de catégorie B. J'entends par là que les films construisent une idéologie souvent répressive, qui force subrepticement l'adhésion du spectateur, mais qu'ils élaborent également des mécanismes pour saper les effets de ce discours idéologique, et cela simultanément. D'un point de vue discursif, les films hollywoodiens sont donc des objets complexes et contradictoires, qui conservent pour partie au spectateur la possibilité de se déterminer librement⁷⁴. Le film noir n'est donc pas uniformément un genre subversif, pas davantage que le *studio system* hollywoodien dans son ensemble n'écrase l'esprit du spectateur sous le poids des normes et des stéréotypes. Partant de cette certitude partagée par bon nombre de chercheurs, j'ai voulu comprendre comment le cinéma hollywoodien pouvait élaborer un espace et des mécanismes pour énoncer un discours sans l'imposer au spectateur. Si le rapport courant de ce dernier aux films qu'il voit en salle est fait d'adhésion au récit et au discours, certains films, en proposant une expérience spectatorielle différente ou hétérodoxe, ménagent au spectateur la possibilité d'une déliaison. Mais celle-ci opère souvent sans que personne – ni le réalisateur, ni le producteur, ni le scénariste – ne l'ait voulue délibérément.

Il ne faudrait pas croire, ainsi, qu'Hollywood se partage entre des artistes conservateurs et dominants, qui relaient docilement l'idéologie de l'« *American Way of Life* » et d'autres rebelles, minoritaires, qui subvertissent de manière souterraine cette idéologie. Ce sont plutôt les structures industrielles du *studio system*, les conditions matérielles de production, la dynamique de l'innovation technologique et la dialectique de la standardisation et de la différenciation qui, conjointement, équilibrent l'industrie en opposant des films qui tendent à adhérer aux normes et aux standards et d'autres qui tendent à les défaire. En somme, la dialectique de la norme et de la marge à Hollywood opère de façon impersonnelle, sous l'effet des facteurs que nous avons mentionnés ci-dessus, comme guidée par une main invisible – ou par un « génie du système » – qui vise l'équilibre de l'industrie dans son ensemble⁷⁵. Le classicisme hollywoodien fut le nom donné à cet équilibre où la norme coexiste harmonieusement avec l'excès et le caprice⁷⁶. Le film noir B hollywoodien de la période classique est l'un des innombrables exemples de cette dialectique sans cesse réinventée.

Références bibliographiques

- ALTHUSSER, Louis (1966), *Pour Marx*, Paris, Maspéro.
- BAECHLER, Jean (1976) : *Qu'est-ce que l'idéologie ?*, Paris, Gallimard.
- BALIO, Tino (1993), éd., *History of the American Cinema. Volume 5: Grand Design. Hollywood as a Modern Business Enterprise, 1930-1939*, Berkeley/Londres/New York, University of California Press.
- BAUDRILLARD, Jean (1981), *Simulacres et simulation*, Paris, Galilée.
- BERTIN-MAGHIT, Jean-Pierre (2008), éd., *Une histoire mondiale des cinémas de propagande*, Paris, Nouveau Monde.
- BIDAUD, Anne-Marie (1994), *Hollywood et le rêve américain. Cinéma et idéologie aux États-Unis*, Paris, Masson.
- BORDWELL, David, STAIGER, Janet et THOMPSON, Kristin (1985), eds., *The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960*, New York, Columbia University Press.
- BOURGET, Jean-Loup (1998), *Hollywood, la norme et la marge*, Paris, Nathan, 1998.
- CAVELL, Stanley (1999), *La projection du monde. Réflexions sur l'ontologie du cinéma*, trad. Christian Fournier, Paris, Belin.
- CHARTIER, Jean-Pierre (1946), « Les Américains aussi font des films "noirs" », *La Revue du cinéma*, n° 2, pp. 67-70.
- COPIEC, Joan (1993), éd., *Shades of Noir. A Reader*, Londres/New York, Verso Publishing.
- DAMICO, James (1996), « *Film Noir: A Modest Proposal* », in R. Barton Palmer, éd., *Perspectives on Film Noir*, New York, Hall, pp. 129-139.
- DAMISCH, Hubert (1993), *L'origine de la perspective* (1987), Paris, Flammarion.
- ELSAESSER, Thomas (1992), éd., *Early Cinema: Space, Frame, Narrative*, Londres, BFI Publishing.
- FELL, John L. (1983), éd., *Film Before Griffith*, Berkeley/Los Angeles/Londres, University of California Press.
- FOUCAULT, Michel (1969), *L'archéologie du savoir*, Paris, Gallimard.
- FOUCAULT, Michel (1975), *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Paris, Gallimard.
- FOUCAULT, Michel (1988), *Résumé des cours, 1970-1982*, Paris, Julliard.

⁷⁴ Nacache 2008, p. 393.

⁷⁵ Schatz 1989.

⁷⁶ Bourget 1998, p. 245.

- FOUCAULT, Michel (1999), *Les anormaux. Cours au Collège de France, 1974-1975*, Paris, Gallimard/Seuil.
- FOUCAULT, Michel (2011), *Leçons sur la volonté de savoir. Cours au Collège de France, 1970-1971*, Paris, Gallimard/Seuil.
- FRANK, Nino (1946), « Un nouveau genre "policié". L'aventure criminelle », *L'Écran français*, n° 61, pp. 14-16.
- GUNNING, Tom (1983), « An Unseen Energy Swallows Space: The Space in Early Film and Its Relation to American Avant-Garde Film », in John L. Fell, éd., *Film Before Griffith*, Berkeley/Los Angeles/Londres, University of California Press.
- GUNNING, Tom (1986), « The Cinema of Attractions: Early Cinema, Its Spectator, and the Avant-Garde », *Wide Angle*, volume 8, n° 3-4, pp. 63-70.
- GUNNING, Tom (2006), « Le cinéma d'attraction : le film des premiers temps, son spectateur, et l'avant-garde », trad. Franck Le Gac, 1895, n° 50, pp. 55-65.
- HALL, Stuart (1980), éd., *Culture, Media, Language*, Londres, Hutchinson.
- HARTZ, Louis (1955), *The Liberal Tradition in America*, New York, Harcourt, Brace and World.
- HEATH, Stephen (1981), *Questions of Cinema*, Bloomington, Indiana University Press.
- HUME, David (1947), *Enquête sur l'entendement humain* (1748), trad. André Leroy, Paris, Aubier-Montaigne.
- KANT, Immanuel (2006) : *Vers la paix perpétuelle. Que signifie s'orienter dans la pensée ? Qu'est-ce que les Lumières ? et autres textes* (1786), trad. Jean-François Poirier et Françoise Proust, Paris, Flammarion.
- KERR, Paul (1980), « Out of What Past? Notes on the B Film Noir », *Screen Education*, n° 32-33, pp. 45-65.
- KERR, Paul (1986), éd., *The Hollywood Film Industry*, Londres/New York, Routledge & Kegan Paul/BFI Publishing.
- KIERKEGAARD, Søren (1977), *Post-scriptum définitif et non scientifique aux miettes philosophiques* (1846), trad. Paul-Henri Tisseau et Else-Marie Jacquet-Tisseau, in *Œuvres complètes*, tome x, Paris, Éditions de l'Orante.
- LEDOUX, Aurélie (2012), *L'ombre d'un doute. Le cinéma américain et ses trompe-l'œil*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes.
- LESUISSE, Anne-Françoise (2002), *Du film noir au noir. Traces figurales dans le cinéma hollywoodien*, Bruxelles, De Boeck Université.
- LIPPMAN, Walter (1922), *Public Opinion*, New York, Macmillan.
- LUCAS, Rose (1989), « Women Gone West », *Cinema Papers*, n° 72, pp. 42-46.
- MACCABE, Colin (1974), « Realism and the Cinema: Notes on Some Brechtian Theses », *Screen*, volume 15, n° 2, pp. 7-27.
- MACCABE, Colin (1976), « Theory and Film: Principles of Realism and Pleasure », *Screen*, volume 17, n° 3, pp. 7-28.
- MARX, Karl et ENGELS, Friedrich (1974), *L'idéologie allemande* (1846), trad. Renée Cartelle et Gilbert Badia, Paris, Éditions sociales.
- METZ, Christian (1975), *Essais sur la signification au cinéma*, Paris, Klincksieck.
- MURCH, Walter (2011), *En un clin d'œil. Passé, présent et futur du montage*, trad. Mathieu Le Roux et Marie-Mathilde Burdeau, Paris, Capricci.
- NACACHE, Jacqueline (1995), *Le film hollywoodien classique*, Paris, Nathan.
- NACACHE, Jacqueline (2001), *Hollywood, l'ellipse et l'infilmé*, Paris, L'Harmattan.
- NACACHE, Jacqueline (2008), « War Comes to America : le cinéma hollywoodien entre effort de guerre et propagande (1939-1945) », in Jean-Pierre Bertin-Maghit, éd., *Une histoire mondiale des cinémas de propagande*, Paris, Nouveau Monde, pp. 363-402.
- ONDAATJE, Michael et MURCH, Walter (2009), *Conversations avec Walter Murch*, trad. Pierre Brévignon, Paris, Ramsay.
- PALMER, R. Barton (1994), *Hollywood's Dark Cinema. The American Film Noir*, New York/Toronto, Twayne Publishers/Maxwell Macmillan Canada.
- PALMER, R. Barton (1996), éd., *Perspectives on Film Noir*, New York, Hall.
- PLATON (1966), *La République*, trad. Robert Baccou, Paris, Flammarion.
- PLATON (1999), *Gorgias. Ménon*, trad. Léon Robin et Joseph Moreau, Paris, Gallimard.
- POLAN, Dana (1985), « College Course File : Film Noir », *Journal of Film and Video*, xxvii/2, pp. 75-83.
- POLAN, Daniel (1986), *Power and Paranoia. History, Narrative and the American Cinema, 1940-1950*, New York, Columbia University Press.
- PORFIRIO, Robert G. (1999), « No Way Out: Existential Motifs in the Film Noir », in Alan Silver et James Ursini, EDS., *Film Noir Reader*, New York, Limelight, pp. 77-93.
- RANCIERE, Jacques (2001), *La fable cinématographique*, Paris, Seuil.
- RUIZ, Raoul (1995), *Poétique du cinéma, 1 : Miscellanées*, Paris, Dis Voir.
- SCHATZ, Thomas (1976), *Old Hollywood/New Hollywood. Ritual, Art, and Industry*, Ann Arbor, UMI Research Press.

- SCHATZ, Thomas (1989), *The Genius of the System. Hollywood Filmmaking in the Studio Era*, New York, Pantheon Books/Random House.
- SILVER, Alan et URSINI, James (1999), éds., *Film Noir Reader*, New York, Limelight.
- SILVER, Alan et URSINI, James (2003), éds, *Film Noir Reader 2*, New York, Limelight.
- TAVES, Brian (1993), « The B Film: Hollywood's Other Half », in Tino Balio (éd.) : *History of the American Cinema. Volume 5: Grand Design. Hollywood as a Modern Business Enterprise, 1930-1939*, Berkeley/Londres/New York, University of California Press, pp. 313-350.
- VERNET, Marc (1993), « *Film Noir* on the Edge of Doom », in Joan Copjec, éd., *Shades of Noir. A Reader*, Londres/New York, Verso Publishing, pp. 1-31.
- VERNET, Marc (2003), « The Film Transaction: On the Opening of *Film Noirs* », in Alan Silver et James Ursini, éds., *Film Noir Reader 2*, New York, Limelight, pp. 57-71.
- WEES, William C. (1992), *Light Moving in Time. Studies in the Visual Aesthetic of Avant-Garde Film*, Berkeley/Los Angeles/Oxford, University of California Press.
- ŽIZEK, Slavoj (2007), *Bienvenue dans le désert du réel*, trad. François Théron, Paris, Flammarion.